

En el centenario de Henrik Ibsen

Víctor Gallego

En uno de los capítulos de *Clásicos y modernos*, concretamente en “La evolución de la sensibilidad”, se ocupa Azorín de los cambios de valores en las sociedades y del modo en que esas mutaciones afectan a la aceptación y comprensión de las obras literarias. Azorín pone varios ejemplos sacados de la literatura clásica española y concluye: “Dentro de uno, dos, tres siglos no serán toleradas otras risas y sonrisas de ahora, ni otras penalidades que ahora aplicamos”. En tanto la literatura es un reflejo de la sociedad en la que vive el autor, toda obra de ficción está expuesta a que el paso del tiempo la prive de gran parte de su pertinencia o razón, volviéndola anticuada o ininteligible, y su lectura un simple acto de arqueología. Si, en principio, toda creación literaria debe afrontar ese riesgo, hay una tendencia concreta que corre especial peligro: la que se funda en valores, tanto éticos, como políticos y sociales, y menos en aspectos, rasgos y características de la naturaleza humana. En otras palabras, las creaciones que ponen especial acento en el análisis, ya crítico, ya elogioso, de una sociedad, y en el acervo de valores éticos que en un momento determinado la definen. Un buen ejemplo lo tenemos en el teatro clásico español, cuyos planteamientos y supuestos resultan, en gran parte, inasumibles para cualquier lector actual. Para sumergirse en su mundo, el lector tiene que hacer un esfuerzo, no pocas veces excesivo, y acallar la voz de su conciencia y de su razón. De otro modo, por ejemplo, ¿cómo aceptar que la solución más deseable, el desenlace más feliz de una violación sea la unión indecente del agresor con su víctima inocente? Los ejemplos son innumerables. En “El teatro clásico” contrapone Azorín el teatro clásico español, donde “todo es azar y nada lógica”, a los dramas de Ibsen en los cuales “una atmósfera densa, intensa, rodea

a los personajes desde los primeros momentos; el espectador vive también en ella desde las escenas iniciales. Lo que en esos dramas sucede no puede dejar de suceder si tal particularidad ocurre o no ocurre; una fuerza inmensa, fatal y coherente lleva a los personajes a un ciego destino. Diríase que no son los personajes los que hacen el drama, sino el ambiente que les rodea. Si nosotros, espectadores, pudiéramos intervenir en el drama y quisiéramos hacer algo por esos seres, seguramente que nuestros esfuerzos serían inútiles. La vida cambia en este teatro con paso lento, seguro, lógico, coherente. Todo es lógico en ellos, y nada es azar". En cambio, según Azorín, "nuestra antigua dramaturgia reposa toda en la casualidad, en la inverosimilitud". Esas consideraciones de Azorín, por otro lado tan empapado y amante de todo lo español, suscitaron reacciones encontradas y polémicas de las que el escritor trató de defenderse en un capítulo de *Los valores literarios*, reclamando para la crítica de la literatura clásica la misma libertad que concurre en cualquier otro ámbito y recurriendo de nuevo en su apoyo al nombre de Ibsen: "Parece que no se puede hablar de los clásicos sin espíritu libre... Hoy podemos decir cuanto nos plazca de un escritor contemporáneo nuestro [...] pero no podemos decir: 'Me desagrada Calderón, me desagrada Quevedo, me desagrada Solís'. [...] Sin embargo, ¿por qué no admitir en esta materia el espíritu de tolerancia, de diversidad de gustos que reina en otras? [...] ¿Por qué no diremos que no nos interesa lo más mínimo un drama de Calderón, y en cambio nos apasiona una tragedia de Ibsen?"

Admitiendo en lo fundamental las reflexiones de Azorín, cabe afirmar que el paso del tiempo también se ha mostrado inclemente con algunas de las obras de

Ibsen. El párrafo con que Ángel Ganivet concluye el ensayo que dedica a Ibsen en *Hombres del norte* se ocupa de esa cuestión: "En el teatro lo bueno y lo que dura es lo psicológico. Las cuestiones sociales pasan, y lo que hoy nos enardece mañana nos hace bostezar. Y en el teatro de Ibsen, aparte otros defectos menores, como la afectación y cierta fraseología bíblica, que a ratos deslucen la naturalidad del diálogo, el punto flaco es la importancia que se da a los 'problemas sociales'. Sobre esto, y con referencia a Dumas, ha escrito el crítico inglés Archer una frase muy gráfica que ahora recuerdo y cito para terminar: 'Las obras que se proponen corregir abusos o reformar instituciones sociales pierden su virtud tanto más pronto cuanto más inmediato es el efecto que producen. Si no tienen otro principio de vitalidad más vigoroso, se hunden bien pronto en el olvido, como balas de cañón que mueren en la misma brecha que abrieron'". En concreto, el tiempo ha deslustrado gran parte del brillo de la pieza más famosa de Ibsen fuera del ámbito de Noruega (donde se prefiere el drama en verso *Peer Gynt*, lleno de referencias al folclore local y con una musicalidad en sus versos imposible de trasladar a otro idioma), y sin duda la más subversiva y polémica en su momento, *Una casa de muñecas*. Por fortuna, la situación de la mujer ha cambiado notablemente —al menos en esta parte del mundo, a pesar de los múltiples desequilibrios que aún puedan existir— desde que en 1879 se estrenara y su final ya no produce la conmoción y el desconcierto de entonces. (Cabe recordar que, cuando la obra se estrenó en Alemania, hubo que cambiar la escena final en la que Nora abandona el hogar, no sólo porque se juzgara escandalosa sino también incomprensible; simplemente los responsables barruntaron que el público juzgaría

inverosímil esa muestra de independencia soberana en una mujer). Alguna obra, como *Espectros*, se basa en teorías o postulados poco o nada justificables que lastran inevitablemente todo el desarrollo de la trama. En otros casos, por desgracia, los conflictos y luchas que se narran son de plena actualidad; por ejemplo, la connivencia entre la prensa y el poder político en *Un enemigo del pueblo* y *La liga de la juventud*, la difícil conciliación entre grandes negocios y moralidad, como en *Los pilares de la sociedad* o *John Gabriel Borkman*, la costumbre —tan extendida hoy día— de vestir las ambiciones personales con los ropajes del bien común y el desarrollo de la sociedad... La lectura de algunas obras de Ibsen produce desazón y la amarga sospecha de que la política ha cambiado poco desde entonces.

Aunque los primeros defensores de Ibsen surgieron de círculos socialistas y fabianos, sus teorías políticas difícilmente pueden adscribirse a un ideario concreto. Avanzado en algunos aspectos, como la emancipación de la mujer o la defensa de los más desfavorecidos, Ibsen amalgamaba esas consideraciones con reflexiones bastante peculiares sobre el verdadero sentido de la palabra libertad y la defensa de cierto aristocratismo que fundaba no en el dinero o en el origen, sino en la fuerza y en el carácter. Ibsen era, como dice Ganivet, “un defensor exaltado del individuo contra la sociedad”. En ese sentido, cabe citar el dictamen de John Gabriel Borkman: “He hecho lo que he hecho porque no soy un cualquiera, sino John Gabriel Borkman”. El personaje más representativo de esa tendencia, aparte del doctor Stockmann, el protagonista de *Un enemigo del pueblo*, es el pastor protestante Brand, cuyo lema “O todo o nada”, tan admirado por Unamuno, se plantea como una lucha a muerte entre el individuo y la sociedad en

la que vive. Brand prevé y acepta primero la muerte de su hijo y luego la de su mujer, amén del rechazo de la comunidad, con tal de seguir sus principios y servir a Dios según sus ideas. Brand es un personaje ambiguo, ambivalente. “Brand soy yo mismo en mis mejores momentos”, escribiría Ibsen. Pero hay también en Brand un lado oscuro: “Sin duda eres de la cofradía hipócrita, sombría y hosca que desprecia la vida”, le dice Einar cuando Brand reprocha a los hombres que “sólo quieren reír, cortejar, creer un poco, sentir algo”. Brand critica la medianía, la falta de ambición; alaba la grandiosidad del exceso, la magnificencia del poder y de la fe: “Recorre este país; trata de conocer a la gente; ninguno, grande o pequeño, sabe otra cosa que ser un poco de todo. Un poco serio en las cuestiones santas, un poco fiel a las costumbres de los antepasados, un poco alegre en las fiestas porque los padres queridos también lo eran. Un poco conmovido cuando en los banquetes se brinda a las glorias del pueblo pequeño y firme, que vive entre las rocas y que nunca toleró tiranías ni ofensas; un poco ligero al prometer y un poco injurioso para romper la palabra y faltar a lo debido. Pero todo en pequeño; ni las buenas ni las malas cualidades van muy lejos. Todo a medias: lo grande y lo pequeño; lo bueno y lo malo. Y en este algo de bueno, algo de malo, lo justo acaba por perecer”. Brand se esfuerza por armonizar vida y principios: “La vida, amigo, es un arte”, pero a veces desfallece y las dudas le carcomen: “Cuando los días se deslizan monótonos, lentos y pesados como un cortejo fúnebre, es fácil que surja el pensamiento estreecedor de que Dios nos ha borrado de su libro”. Más adelante añade, con ecos calderonianos: “No hay alma ninguna que se dé cuenta de la montaña de culpas que amontona por el solo hecho de vivir”. Brand es un indi-

vidualista y su personalidad se define en lucha continua con los demás: “Yo no exijo más que una cosa como mía: espacio para ser yo mismo”. Pero no construye castillos en el aire, se decanta por lo concreto: “No puede abrazarse a la Humanidad antes de haber amado a *uno solo*”. Los sentimientos nada valen en abstracto; la justicia y el amor empiezan por el trato que prodigamos a quienes nos son cercanos. Al mismo tiempo, la lucha por el bien y la verdad es individual. Cuando un vecino viene a avisar a Brand de que tiene un enemigo, éste se lleva la mano al pecho y dice: “Sí, aquí”. El héroe de Ibsen es un solitario; un solitario, además, enfrentado a la incomprensión social o familiar; un ser que no recibe las respuestas o apoyos que requiere: “¡Adondequiera que miro veo la penumbra de la muerte! ¡Demando suplicante un pedazo de pan... y me dan una piedra dura!”. *Brand* es quizá la obra más compleja de Ibsen y, en cierto modo, la más comprometida. No obstante, en la traducción se quedan por el camino gran parte de su belleza y de su poderío poético (como sucede también con *Peer Gynt*, una monumental parábola sobre lo que el hombre debería ser y no es). El lenguaje es elevado; las réplicas, cargadas de fuerza y de verdades tajantes. Su belleza tiene la dureza de los metales y también su consistencia inmovible. Es difícil descubrir, a lo largo de sus cinco actos, un solo parlamento casual, una sola intervención que no contenga una frase memorable. “*Brand* es el más poderoso drama de ideas de toda la literatura escandinava”, escribe John Northam en *The Cambridge Companion to Ibsen*.

Para Ibsen no sólo es importante la libertad política, a la que llama externa, sino también la libertad interior: libertad para pensar, para discernir, para sopesar la verdad y aceptarla. La democracia de nada vale —dice

Ibsen— si el alma está llena de prejuicios y temores. El hombre debe mirar hacia delante, decidido, sin miedo. Nada es eterno, ni las costumbres, ni las estructuras sociales, ni siquiera las formas artísticas. El hombre debe respetar los legados, pero no sentirse empequeñecido por ellos; la sombra de la tradición y de los logros pretéritos no debe oscurecer el presente ni lastrar el porvenir: en el arte formas nuevas, mirada valerosa; en la vida, ponderación justa de los valores y las verdades heredados, sacudimiento del yugo de costumbres anquiladoras o premisas sociales sin fundamento que encorsetan, ahogan y desfiguran los frutos del pensamiento (en ese sentido pocos escritos tan ácidos y críticos sobre las murmuraciones y el ambiente cerrado y agobiante de una sociedad provinciana como el primer acto de *Los pilares de la sociedad*). Un hombre libre para Ibsen no es sólo aquel que vota y expresa su opinión, sino también quien no tiene miedo de formularse preguntas y asumir las respuestas que la conciencia le dicte, por dolorosas que éstas sean: en el caso de Nora, el abandono del hogar; en el de Hedda Gabler, el suicidio; en el del doctor Stockmann, la soledad total; en el de John Gabriel Borkman, la certidumbre del fracaso (“Un hombre muerto y dos sombras”, así define Ella Rentheim a los tres protagonistas del drama). Ibsen no creía en las virtudes de la política, sólo confiaba en la fuerza y el buen juicio de los individuos. “Quiero meterles en la cabeza a esos estúpidos que llaman aquí liberales —dice el doctor Stockmann en *Un enemigo del pueblo*—, que son los peores enemigos de los hombres libres; que los programas de los partidos abortan toda verdad, que la manera como interpretan ciertas convenciones está fuera de toda moral y toda justicia y que acabarán por hacer la vida completamente insoporta-

ble". Y en una carta del 17 de febrero de 1871, dirigida al gran crítico danés Georg Brandes, aclara: "Ciertamente puede ser un bien gozar de la libertad de voto, de libertades fiscales, etc.; pero ¿para quién? Para el ciudadano, no para el individuo. Sin embargo, no hay ninguna necesidad razonable para que el individuo se convierta en ciudadano. Al contrario, el Estado es una maldición para el individuo... ¡El Estado debe abolirse! Ésa es la revolución que aprobaría". El 3 de enero de 1882 insiste al mismo corresponsal: "Björnson dice: 'La mayoría siempre tiene razón'. Yo, por el contrario, me veo obligado a decir: la minoría siempre tiene razón... Me refiero a la minoría que se encuentra en la vanguardia, donde la mayoría todavía no ha llegado. Para mí tiene razón el *hombre* que marcha al paso con el futuro... El laudable esfuerzo de hacer de nuestro pueblo una sociedad democrática ha ido demasiado lejos y se corre el riesgo de crear una sociedad plebeya. La aristocracia del espíritu parece en vías de extinción entre nosotros". Y en un discurso pronunciado en Trondheim el 14 de junio de 1885 vuelve a insistir en esa cuestión: "Debe abrirse paso un elemento de nobleza en nuestra vida pública, en nuestro gobierno, entre nuestros representantes y nuestra prensa. Naturalmente no estoy pensando en la nobleza del nacimiento ni del dinero, ni en la nobleza del saber, ni siquiera de la habilidad o del talento. Estoy pensando en la nobleza de carácter, de la mente y de la voluntad". Ya antes, el 20 de septiembre de 1877, le había escrito al rey Óscar que su intención con *Los pilares de la sociedad* había sido mostrar al público que "la falta de verdad no reside en las instituciones, sino en los propios individuos dentro de la comunidad; que es la vida interior de la gente, la vida de la mente, lo que tiene que purificarse y liberarse;

que lo deseable no son las libertades externas, sino por el contrario una liberación cultural y personal; y es el propio individuo el único que puede alcanzarlas y adquirirlas, en la medida en que su conducta tenga a la verdad como base y punto de partida". En última instancia se trata de una teoría peligrosa, pues permitiría justificar fácilmente cualquier tiranía. En todo caso, como confiesa el propio escritor: "La única cosa que me place de la libertad es la lucha por ella; la conquista no me interesa".

Pero Ibsen es mucho más que un crítico social, un mero analista de su propia época. En cierto sentido, su mundo está mucho más próximo a Freud que a Marx. No es que la interpretación freudiana sea la más adecuada para analizar sus obras, sino que los temas de los que se ocupó el neurólogo austríaco conforman el meollo de la dramaturgia ibseniana: la represión, la sexualidad, la neurosis, el mundo de los sueños y del inconsciente, a veces representado por el folclore. Ibsen es ante todo un finísimo poeta y un pensador de altura que, en lugar de concentrar y sistematizar sus ideas en un corpus filosófico, desparramó en sus obras de teatro sus hondas reflexiones sobre la naturaleza humana, sobre la alienación y la soledad intrínseca del individuo, sobre sus derrotas y renunciaciones. En ese sentido, bien cabe calificar su producción de "teatro de ideas", en contraposición al teatro romántico previo, que incidía más bien en el mundo de los sentimientos y de las pasiones. No es que en el mundo de Ibsen falten los conflictos sentimentales —más bien al contrario—, pero están siempre entreverados con otra serie de consideraciones más terrenales y carnales. Pocos personajes de Ibsen, por ejemplo, parecen partidarios del matrimonio por amor; al menos de manera exclusiva.

De igual peso que los impulsos del corazón son las consideraciones sobre la fortuna o el nombre del elegido. En *Hedda Gabler* la heroína es perfectamente consciente de la nulidad de su consorte, pero también de que puede procurarle una desahogada posición y de que ya no le quedan muchos años de esplendor. En *El pequeño Eyolf* Allmers acaba confesándole a Rita que se ha casado con ella por su dinero, aunque, para no decirlo de una manera tan descarnada, se refiere “al oro y los verdes bosques”. En *La dama del mar* se describe una petición de mano tan cruda como un acto de compraventa. En el caso de John Gabriel Borkman asistimos a una situación extrema: para acceder a la presidencia de un banco, el protagonista ha tenido que renunciar expresamente a la mujer que ama, quien mucho años más tarde, ya en la vejez, le reprocha: “En la Biblia se habla de un misterioso pecado para el que no hay perdón. Nunca antes he sabido cuál podía ser. Ahora lo sé. El gran pecado imperdonable es matar el amor en un ser humano”. En definitiva, importa que la pareja sea un buen partido, pues los héroes de Ibsen no sólo se alimentan de ideales y sentimientos elevados, sino que también comen, beben, contraen deudas, suscriben hipotecas. Por las doce grandes obras en prosa en las que se cimenta su fama (*Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato salvaje* (1884), *Rosmersholm* (1886), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *El constructor Solness* (1892), *El pequeño Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) y *Cuando los muertos nos despertemos* (1899), escritas más o menos a intervalos de dos años, entre los cuarenta y nueve y los setenta y un años edad) pululan abogados, constructores, capataces, médicos, arquitectos,

magnates, tenderos, escribientes, funcionarios, catedráticos, propietarios de fábricas, escultores y contables. Los escenarios son viviendas burguesas, amuebladas como tales; nada de palacios, grandiosos enclaves naturales (excepto en la última obra, saturada de simbolismo), sino modestos comedores, galerías, terrazas y cuidados jardines. El mundo de Ibsen es el de las profesiones liberales y el del dinero, y las cuestiones de las que se ocupa son reales y cotidianas, sin falsas afectaciones ni remilgos. Así, en *Una casa de muñecas*, cuando la señora Linde comenta: “He aprendido a proceder con sensatez. La vida y la amarga necesidad me lo han enseñado”, recibe la siguiente contestación del desengañado Krogstad: “Pues a mí, la vida me ha enseñado a no creer en frases”.

A pesar de todo ello, a las obras de Ibsen difícilmente se les puede aplicar el calificativo de naturalistas; entre una novela de Zola —por ejemplo— y una pieza de Ibsen hay diferencias insalvables. Ibsen se ocupa de la vida diaria, de preocupaciones menudas, de dramas familiares, pero sus mejores creaciones están impregnadas de una poesía auténtica y subyugante, aunque concisa, y el objeto de su estudio es siempre el individuo, no la sociedad o el ambiente. Sus obras están llenas de citas memorables, de comentarios inolvidables. Por ejemplo, cuando el doctor Rank anuncia su muerte inminente, en *Una casa de muñecas*, no lo hace de manera explícita, sino comentando que en el próximo baile de máscaras llevará un traje que le hará invisible: “Hay un sombrero negro. ¿No has oído hablar del sombrero que hace invisible? Cuando te lo pones, no hay quien te vea”. Gina, viendo cómo el edificio de su vida se derrumba irremediabilmente por efecto del entrometido y despiadado Gregers, exclama: “Los hombres son

extraños; siempre necesitan algo para entretenerse”. Cuando Ejler, en *Hedda Gabler*, le comenta a la señora Elvsted que ha roto su manuscrito, dice: “Igual que he roto mi vida, puedo romper la obra de mi vida”. Aasa, la madre de Peer Gynt, se lamenta de la pérdida de la prosperidad pasada y de los tiempos de la abundancia, y entonces su hijo le responde: “Y la nieve del año pasado, ¿dónde está, madre?”. Hjørdis, prototipo de Hedda Gabler, en una obra temprana de Ibsen titulada *Los vikingos en Helgeland*, exclama: “En el Norte cada invierno es una inmensa noche”, y al final de la obra: “Es duro morir, pero a veces es más duro vivir”. Ambientada en el mundo de las sagas, *Los vikingos en Helgeland* es una obra ruda y a la vez conmovedora, y en su tono fiero, en sus diálogos tajantes como filos, en los sucintos y lapidarios comentarios, resuena esa belleza primordial del *Heimskringla* de Snorri Sturluson. Su espíritu trágico, su contención y su fuerza arrebatada hacen de ella una de las joyas desconocidas de la primera producción de Ibsen. Como en el teatro clásico griego, el desenlace está ya escrito y las huellas de los personajes conducen irremisiblemente a la muerte. Hjørdis habla de huir “de la vida”, es decir, del destino, y le pide a Sigurd que la lleve en su navío, pero no hay ninguna embarcación que pueda alejarla de la trama urdida por las normas. En otra obra temprana, *La señora Inger de Ostersaad*, bastante inverosímil y deficiente en su planteamiento, puede leerse: “Björn, tú eres viejo, pero quiero hacerte una advertencia. Guárdate de todos los hombres... de los que ya han muerto y de los que morirán”. En *La dama del mar* hay una bellísima comparación entre la vida en una pequeña aldea y la de los peces de un sombrío estanque: “El fiordo está muy cerca —dice Bollete—, y sin embargo los pobres peces

no saben nada de los grandes bancos de compañeros suyos que viven en mar abierto”. Ellida, la dama del mar, considera que los hombres deberían haber sido criaturas acuáticas, no terrenas, y añade: “Me parece que tienen el sentimiento confuso de algo semejante que causa en ellos un dolor secreto y una secreta desilusión. Puede usted creerme. En eso radica el origen más profundo de la tristeza de los hombres”; y, cuando Arnholm replica que muchos hombres afrontan la vida con alegría y ligereza, replica: “No, no es así. Esa alegría es como la que se siente un día de verano, que lleva ya en sus entrañas el presentimiento de la oscuridad venidera. Y ese presentimiento es el que arroja sus sombras sobre las alegrías de los hombres... como la nube que pasa arroja sus sombras sobre las aguas del fiordo. ¡Qué azul y qué brillante estaba! Y de pronto...”. En *La liga de la juventud*, cuando Erik le pide perdón a su padre por su desgracia y su quiebra, éste le dice: “No puedo ser más duro que el destino”. El alcalde de *Brand*, al sopesar la magnitud de su vejez, comenta: “¡Cómo sube hacia el cielo poco a poco el árbol del tiempo!”. En *Rosmersholm* Rebeca West compara la serenidad y el sosiego que ambiciona con “una isla de pájaros dormidos, allá en el norte, bajo el sol de medianoche”. Cuando Allmers se refiere a la brecha que se ha abierto entre su mujer y él tras la muerte del hijo, que se ha ahogado en el fiordo, proclama una terrible sentencia, que marcará el resto de su vida: “Quién sabe si los ojos grandes y abiertos de un niño no estarán contemplándonos día y noche”. (Los ojos abiertos, en el fondo del mar, es lo último que se ha visto del niño, cuyo cadáver jamás se recupera). En esa obra ninguna solución vital parece satisfactoria. En el tercer acto, Allmers comenta que “hay algo monstruoso en vivir solo”, y cuando Asta, su

hermanastra, le comenta que tal no es su caso, añade: “Hay algo monstruoso también en *eso*”. La belleza sombría de *El pequeño Eyolf*, su magnífica y trágica maestría, su descorazonadora verdad se resisten a plasmarse en comentarios, en una definición, en un somero resumen. Es necesario leer la obra con atención morosa (en especial el acto II, una de las cumbres del arte de Ibsen), paladeando sus descarnados diálogos, sus comentarios desolados, la inmensa amargura que va configurándose y tomando forma página a página. *El pequeño Eyolf* es una obra inolvidable, una de esas pocas obras cuyo recuerdo vuelve y se renueva. Análisis despiadado de la desesperación, de la ruina, de la soledad, se alza como una de las grandes obras de la literatura, con sus páginas desgarradas, poéticas, desconsoladamente hermosas. Tal es el caso de otra de las tragedias tardías de Ibsen, *Rosmersholm*, que mereció un breve y penetrante estudio de Sigmund Freud y que en cierto modo puede leerse como una compleja trama policiaca: una sombría residencia señorial, una joven viviendo con un respetado pastor protestante que ha renunciado a su cargo, un suicidio turbio y sin aclarar, pasiones sexuales calladas y culpables, un fantasmal caballo blanco que anuncia la muerte... Y todo ello en medio de intensos debates sobre modelos sociales, ansias de libertad, luchas entre tendencias conservadoras y renovadoras, intereses personales, pasados oscuros e inconfesables, revelaciones letales y pavorosas, presagios inevitables de infelicidad. En realidad, *Rosmersholm* es la historia de un crimen, de un “crimen psíquico”, como acuñó Strindberg en un artículo sobre la obra. Además, uno de los personajes, Beata (que no soportaba el aroma ni el olor de las flores), ha muerto; pero, a pesar de ello, su presencia no es menos real ni su intervención menos

relevante que la de los demás componentes del drama. En *Rosmersholm* los niños no lloran y los adultos no ríen. *Rosmersholm* es una de las obras más desoladas de Ibsen. En la conciencia, la huella imborrable del pasado; en el presente, las dudas y el desconcierto. Los personajes no saben cómo vivir, qué hacer. “No estoy seguro de que pueda vivir —confiesa Rosmer—. En realidad, no sé si hay algo en el mundo por lo que merezca la pena vivir”. *Rosmersholm*, donde según Janet Garton “el folclore antiguo y la psicología moderna se dan la mano”, es una de las obras maestras de Ibsen, polifacética y sorprendentemente actual: venganza, incesto, muerte, luchas sociales, secretos horrendos, manipulación, locura son sólo algunos de los temas que se entrecruzan en sus sombrías y sólidas páginas, dominadas por una fatalidad fría y omnipotente, destructiva e inevitable, que va tejiendo un final irrevocable y necesario, desde el momento en que un muerto ha cerrado todos las sendas de la vida. Justo cuando parece que se han allanado todos los caminos, cuando las dificultades parecen superadas, Rosmer y Rebeca descubren que sólo les queda una salida: ahogarse en el caz, en el mismo punto en que lo hizo Beata.

En esa aura lírica de la producción madura de Ibsen se descubre la huella del primer periodo de su actividad literaria, en el que escribió mucha poesía; además, varias de sus primeras obras de teatro, de orientación nacional, están escritas en verso. Los dos poemas dramáticos más importantes —obras maestras absolutas— *Peer Gynt* y *Brand*, más que cumbres de la dramaturgia lo son de la poesía y difícilmente habrían labrado la fama internacional de Ibsen.

En ese sentido la trayectoria del escritor es cuando menos sorprendente. Su vida puede dividirse en dos

etapas, una primera nacional y una segunda internacional. También su obra permite una discriminación pareja. Después de trabajar en puestos de diversas relevancia en teatros de Cristianía (hoy Oslo) y Bergen, Ibsen solicita una bolsa de estudios para viajar al extranjero y dedicarse de lleno a la composición teatral, que sus anteriores ocupaciones no le han permitido encarar de forma exclusiva. A partir de entonces Ibsen vivirá en un exilio voluntario durante los siguientes veintisiete años, con visitas esporádicas y breves a la patria. Curiosamente es esa partida lo que marcará la maduración definitiva de su obra, su transformación en un dramaturgo de dimensión mundial —a pesar de escribir en un idioma marginal—. En cierto modo puede decirse que después de la publicación de *Brand*, en 1865, Ibsen empezó a ser Ibsen, ese Ibsen adusto y distinguido, trajeado y solemne que hemos visto en las fotografías: sus ropas adquirieron de pronto una exquisita elegancia, empezó a lucir una barba especialmente cuidada y a gesticular con ademanes aristocráticos.

En 1867 escribe su último poema dramático *Peer Gynt*; en 1873, su último drama histórico, *Emperador y Galileo* (una obra monumental en diez actos). A partir de entonces Ibsen abandona definitivamente la forma versificada y la ambientación pretérita, con intención de ceñirse más a la realidad, de definir y describir con mayor precisión la vida de la sociedad contemporánea. También sus personajes se vuelven más prosaicos. No era una elección fácil. Las obras en prosa no son en absoluto menos complejas que las anteriores, sino más bien al contrario (como decía Chéjov, es más fácil escribir de Sócrates que de una cocinera). Los grandes dramas contemporáneos de Ibsen son máquinas de precisión en las que la acción se desenvuelve con ritmo

armonioso y cuyos detalles y réplicas están pensadas hasta el mínimo detalle, como también los decorados y hasta la iluminación. En una carta del 14 de noviembre de 1884 Ibsen escribe: “También las luces tienen su significado; son diferentes para cada acto y están previstas para corresponder a la atmósfera de fondo que, con un trazo peculiar, caracteriza cada uno de los cinco actos”. El ambiente es tan importante para Ibsen que el gran pintor Edvard Munch describió *John Gabriel Borkman* como “el mejor paisaje invernal del arte noruego”. Henrik Jaeger, el primer biógrafo de Ibsen, ha dejado testimonio de su minucioso método de trabajo: “El primer manuscrito crece de día en día hasta que está terminado. Pero para Ibsen esa versión no es más que un borrador. Sólo cuando ha sido completada, siente que está familiarizado con sus personajes, que conoce sus naturalezas y cómo se expresan. Entonces afronta la revisión en un segundo manuscrito y finalmente la copia en limpio en un tercero”.

Ibsen domina con maestría todos los recursos técnicos del teatro. En especial destaca su modo de poner al espectador en antecedentes: en el primer acto, por lo común, un par de personajes de importancia secundaria entablan una conversación en el curso de la cual van desgranando todos los detalles y datos que el lector necesita saber antes de entrar en materia. Es un recurso en apariencia fácil, pero que Ibsen emplea con naturalidad, sin que se note, y que le permite eludir artificiosos monólogos, enfadosos añadidos o parlamentos farragosos. A través del diálogo fluye toda la información necesaria y al mismo tiempo el autor aprovecha para delinear, con unas cuantas pinceladas, los rasgos esenciales de los protagonistas. Asombra, asimismo, la oportunidad de los cambios de escenario, la soltura y

precisión con que introduce y saca a los personajes, la facilidad y ligereza con que engarza grupos y los deshace, la implacabilidad con que entreteje los diálogos, la precisión con que perfila el carácter de sus creaciones con las palabras que cada uno de ellos pronuncia. Es indiscutible que sus muchos años de trabajo práctico en teatros de Cristianía y Bergen le habían hecho reflexionar sobre los aspectos más artesanales de la dramaturgia, llevándole a sacar las conclusiones pertinentes. Además, Ibsen era escrupuloso en grado sumo y concebía la literatura como una suerte de deber que había que cumplir con la mayor pulcritud: “El talento no es un privilegio; es una responsabilidad”, escribe el 28 de diciembre de 1867. “Tengo que seguir trabajando, creando una obra tras otra hasta que me muera”, confiesa Rubek, trasunto del autor, en *Cuando los muertos nos despertemos*, su última obra, en la que Ibsen, ya muy mayor, parece llegar a una amarga conclusión: el artista no tiene vida, ve pasar la vida a su lado, pero no participa en ella; no puede ser más que un espectador, pues desde el momento en que se convierte en actor deja de ser artista. “Puse el modelo de arcilla por encima de las alegrías de la vida y del amor”, confiesa Rubek, y se diría que es Ibsen quien habla. *Cuando los muertos nos despertemos* (la obra preferida de Joyce) es una suerte de alegoría sombría. Cuando Rubek le pregunta a Irene: “¿Qué sucederá cuando los muertos nos despertemos?”, ésta responde: “Entonces descubriremos que nunca hemos vivido”.

Ibsen se estableció en diversas localidades a lo largo de su exilio voluntario, pero pasó la mayor parte del tiempo en tres grandes ciudades: Roma, Dresde y Berlín. Enamorado de Italia, no sólo le satisfacía el clima, sino sobre todo el arte de vivir de la gente del sur.

Poco partidario de los museos y con una curiosidad más que moderada por los vestigios históricos y artísticos del pasado, estaba más interesado en el bullicio de la vida callejera, en el ambiente acogedor de los cafés, en los colores y aromas de la naturaleza. En carta a Björnson del 16 de septiembre de 1864 incluye el siguiente comentario, tan sorprendente como revelador: “Por ahora no consigo comprender el clasicismo, no capto su vínculo con nuestra época; me falta la ilusión y sobre todo la impresión personal e individual tanto en la obra como en el artista, y no puedo hacer nada si, al menos de momento, no veo más que convenciones donde otros afirman que hay reglas; me parece que las esculturas antiguas, como nuestras baladas heroicas, son más producto de la época en la que han visto la luz que obra de este o aquel artífice”. No obstante, al cabo de unos meses, confía al mismo interlocutor que la belleza de la escultura clásica cada vez se le revela más y cita en concreto una Musa trágica que ha contemplado en el Vaticano: “Esa indescriptible levedad, grande y serena en la expresión del rostro; la rica corona de hojas sobre la cabeza, que tiene algo de divinamente orgiástico y báquico; los ojos, que contemplan la interioridad y al mismo tiempo atraviesan y traspasan lo que ven: eso es la tragedia griega”. Ya con setenta años, en 1898, Ibsen evocaría el impacto causado por Italia: “La belleza del sur, un relámpago de singular luminosidad, claro como el mármol, se me reveló de golpe, imprimiendo su sello en todas las obras que he escrito desde entonces”. Con todo, nunca se decidió a ambientar una sola de sus grandes obras en prosa fuera de Noruega ni a ocuparse de un ambiente que no fuera estrictamente noruego. Curiosamente desde la distancia Ibsen se sentía capaz de diseccionar mejor la socie-

dad que cuando vivía en su seno. “Ibsen es un dramaturgo de formación lenta y penosa —dice Ganivet en *Hombres del Norte*—: su comprensión de los tipos noruegos no es en él espontánea, sino que parece nacer de un esfuerzo de la voluntad. Como el prósbita sólo ve bien a distancia, Ibsen comprendió a Noruega desde lejos”. El alejamiento de los debates y la consideración de los problemas con un menor apasionamiento le permitió discernir qué aspectos eran dignos de tratamiento literario y cuáles pertenecían al ámbito más inmediato del periodismo.

Ibsen escandalizó a las sociedades escandinavas con su flagelación implacable de las costumbres y la moral heredadas, pero estaba muy lejos de ser un agitador o un propagandista de tesis políticas. Hoy, cien años después de su muerte, se le recuerda ante todo como lo que era, un eximio poeta. En un discurso muy citado, pronunciado en Cristianía el 26 de mayo de 1898, con motivo de la celebración de su septuagésimo cumpleaños, Ibsen exclamó: “Todo lo que he escrito no se deriva de ninguna tendencia consciente. En contra de lo que suele creerse, he sido más un poeta que un filósofo social... Debo declinar el honor de haber actuado conscientemente en favor de la cuestión femenina. Me la he planteado como una cuestión de la humanidad... Mi objetivo ha sido describir seres humanos”.

Entre la crítica ha merecido especial atención y detallado examen su tratamiento de los tipos femeninos. Para Ibsen la mujer es una contradicción y a la vez un arcano. “Es fácil estudiar al hombre, pero a una mujer no se la comprende nunca del todo. Es un mar que nadie consigue sondear”. Los dos rasgos esenciales del universo femenino de Ibsen son el misterio y la crueldad. Misteriosas son Ellida, en *La dama del mar*, y

Rebeca West, en *Rosmersholm*, ambas venidas de las enigmáticas regiones del Norte de Noruega, de donde también proviene “el desconocido” de esa primera obra, que no se sabe muy bien si está vivo o muerto. Inquietantes y duras, decididas e implacables, ansiosas de libertad y empapadas de una crueldad soterrada, son Hjørdis, en *Los guerreros del Norte*, Hilde, en *El constructor Solness* y sobre todo Hedda Gabler, en la tragedia homónima, la obra maestra de Ibsen según Ángel Ganivet, que ve así la personalidad de su heroína: “Un problema sin solución, o sea una mujer que carece de condiciones para adaptarse al medio social; no es tan vulgar que se acomode a la vida rutinaria, ni su espíritu es tan elevado que se sobreponga a las rutinas”. Son mujeres sin escrúpulos, ahogadas por una sociedad convencional en la que, como plantas transplantadas, no encuentran acomodo, y al mismo tiempo carecen de la fuerza necesaria para romper de una vez por todas los vínculos que las atan. A pesar de ser más inteligentes y astutas que sus maridos (en algunos casos profesores de universidad, como en *Hedda Gabler*) tienen que conformarse con el simple papel de consorte. El personaje de Nora, acaso demasiado melodramático, es de los más insatisfactorios de Ibsen, y su repentina transformación, tan inexplicable como una conversión, se antoja demasiado forzada y brusca. En otras obras más sutiles ese proceso es más gradual y paulatino, y también más veraz. A pesar del carácter fuerte y de la violencia latente de sus heroínas (Hedda Gabler crispera los puños y juega con pistolas, Hjørdis confiesa su deseo de luchar como los hombres, de ponerse una armadura y empuñar las armas: “Nadie sabe de lo que es capaz una mujer”, exclama), Ibsen recomendaba a directores de teatro y actrices el máximo comedimiento, la mayor

naturalidad. Así, en una carta del 25 de marzo de 1887, le suplica a una actriz: “Nada de declamación. Ninguna pose teatral. ¡Ninguna sombra de solemnidad! Expresa cada estado de ánimo en términos creíbles, naturales... Atégase a la vida que le rodea y trate de representar a un ser humano vivo, auténtico”. El 2 de agosto de 1883 le escribe a August Lindberg a propósito de *Espectros*: “El efecto del drama depende en gran medida del hecho de que los espectadores tengan la impresión de escuchar y ver algo que se desarrolla en la vida real”. Y al director del teatro de Cristianía, embarcado en los ensayos de *Un enemigo del pueblo*: “Pero sobre todo naturalidad, la ilusión de que todo es realidad, de que se está contemplando algo que tiene lugar en la vida”. Esa ansia de verdad, de realidad, de naturalidad fue una de las razones que le llevó a abandonar definitivamente la poesía, como se desprende del siguiente comentario, escrito a la actriz Lucie Wolf el 25 de mayo de 1883: “Los versos han causado un daño gravísimo al arte teatral. Un actor que incluya en su repertorio dramas contemporáneos debería abstenerse de recitar versos. La forma versificada difícilmente tendrá alguna aplicación dramática en un futuro inmediato... Yo mismo apenas he escrito un verso en los últimos años, dedicándome al arte mucho más arduo de escribir en el lenguaje sencillo y genuino de la realidad”. Y en verdad las obras de Ibsen comunican la impresión de un fragmento de vida. Sus personajes hablan como hombres y como hombres discurren; las mismas incongruencias e incomprensiones que salpican la vida están presentes en las páginas de sus dramas, así como esa indefinición e imprecisión que adornan a veces los actos y las relaciones humanas.

Recorren toda la obra de Ibsen una suerte de fantasmas o presencias imprecisas que trastornan la existencia

de los vivos e imposibilitan su felicidad. Los fantasmas de Ibsen son el pasado, los recuerdos imborrables, lo que la memoria guarda celosamente y saca a la superficie a traición y sin aviso, helando la vida, tronchando las flores de cualquier dicha futura. Cuando Rosmer le dice a Rebeca que su pasado ya no tiene ninguna influencia sobre ella, ésta responde: “Eso no son más que palabras vacías. ¿Y qué pasa con mi inocencia? ¿Cómo puedo recobrarla?”. Los errores y las caídas en la vida son irreparables e imborrable la huella que dejan en el alma. Nada se supera. Nada se olvida. La memoria es tan implacable como nuestro peor enemigo, y además cuenta con el apoyo de la conciencia. Cuando Lona, en *Los pilares de la sociedad*, le dice a Bernick que mire en su corazón y le diga si no ha sufrido por su falsedad y su doblez, éste replica: “Mira en todos los corazones y te darás cuenta de que no hay un solo ser humano que no tenga al menos un oscuro secreto que ocultar”. Esa preeminencia del pasado, ese poder del recuerdo se explicita en un diálogo del acto II de *El pequeño Eyolf* en el que Asta le pide a su hermanastro que deje descansar a los muertos. Allmers, entonces, contesta: “Sí, mejor dejarlos descansar. Pero son ellos los que no nos dejan descansar a nosotros. Ni de día ni de noche”. En *Cuando los muertos nos despertemos*, el escultor Rubek le dice a Irene: “Tú tienes una sombra que te tortura. Y yo tengo el peso de la conciencia”. No hay alivio ni remisión para las manchas del pasado: son nuestros fantasmas, se aparecen de vez en cuando, como ese caballo blanco de *Rosmersholm*, y dejan la vida yerma y arrasada, envuelta en sombras, remordimientos y desesperanza. El pasado para Ibsen es un tormento; además, no hay ningún pasado puro, exento de culpa.

Dentro de su amplio y variado repertorio se intuyen, como ya se ha dicho, dos tendencias, la social y la poéti-

ca. *Un enemigo del pueblo* es la más destacada y vigente del primer grupo, no sólo por su análisis de la concomitancia y la comunidad de intereses entre poderes políticos, públicos y económicos, sino también por su carácter simbólico: a partir de la insalubridad de las aguas del balneario el doctor Stockmann, por una especie de analogía inevitable, llega a la siguiente conclusión: “He descubierto que la base de nuestra sociedad está corrompida por la mentira”. *Un enemigo del pueblo* es también una obra sobre la hipocresía, la falsedad y el engaño, que están por todas partes. Así Petra, la hija del doctor Stockmann, llega a comentar: “Se miente tanto en casa como en la escuela. En casa hay que callarse y en la escuela hay que mentir a los niños”. Lo que en un principio parece una lucha por ideales elevados y principios inalienables se convierte poco a poco en una simple batalla por la posición y por el poder. Pero el doctor Stockmann, solo, acosado por la muchedumbre, que ha roto a pedradas los cristales de su casa y ha acorralado a su familia, no se rinde y pugna por defender y apuntalar la verdad, aunque sólo él la sustenta: “El hombre más fuerte es el que está más solo”, exclama con magnífico orgullo al final de la obra. Dentro del segundo grupo es difícil destacar una tragedia en concreto. Más complejas y ricas, se ocupan de cuestiones más diversas: *El constructor Solness* y *Cuando los muertos nos despertemos*, de la relación del arte con la vida y de la responsabilidad y el egoísmo del artista; *La dama del mar* y *Hedda Gabler*, de mujeres inadaptadas, casadas con hombres que no las satisfacen, que contemplan su matrimonio como una vulgar y nauseabunda venta; *Rosmersholm* y *El pequeño Eyolf* del dolor, de la sexualidad reprimida, del misterio insondable de la muerte. La más bella de todas quizá sea *El pato salvaje*, lírica,

delicada y trágica a más no poder, aunque tampoco faltan visos de comedia. El asombroso desarrollo de la acción, que funciona como un mecanismo de relojería, el avance implacable hacia un desenlace inevitable y pavoroso, la decantación precisa y pulcra de cada uno de los personajes, el peso abrumador de la fatalidad, la condena implacable de los inocentes, la disgregación y la ruina de cualquier felicidad familiar edificada sobre la mentira, el dilema sobre el grado de justicia y verdad que el hombre es capaz de soportar, la imposibilidad de una vuelta atrás, el carácter irreversible de los hechos: todas esas habilidades y cuestiones se entrelazan en esa obra memorable y profunda, llena de contenido y belleza en cada una de sus réplicas, con algunos de los personajes más reales y desdichados de la historia de la literatura. En *El pato salvaje* el autor clama contra el grado de destrucción a que puede llevar el dogmatismo de los hombres y una mal entendida rectitud, como expresa con científica crudeza el doctor Relling cuando dice que el mejor sinónimo para la palabra ideal es *mentira*: “Entre los dos términos no hay mayor diferencia que la que existe entre tifus y fiebre tifoidea”. A Ibsen le molestaban la rigidez, el envaramiento excesivo, la moral inconvencible. En esa misma obra el doctor Stockmann comenta: “¿Qué puede esperarse de un hombre que no bebe más que té?”.

Es precisamente en *El pato salvaje* donde mejor se aprecia el acierto capital de Ibsen, la más relevante de sus virtudes: haber sabido combinar la cuestión de los destinos individuales con los aspectos sociales más perentorios y polémicos. Ibsen se ocupa de la sociedad —representada por dos familias, una pudiente, la otra empobrecida—, escruta y sopesa las fuerzas que la mueven o inmovilizan, sus prejuicios y sus avances, sus

hipocresías y sus miedos, pero siempre situando en primer término la búsqueda de la felicidad individual, una felicidad que muchos de sus personajes no pueden lograr sin un mejoramiento general del medio en el que viven (“Las palabras son piedras para los que tienen hambre”, dice el alcalde en *Brand*), bien comunitario, bien meramente familiar. La familia es para Ibsen un microcosmos en que pueden estudiarse las cuestiones más urgentes e inmediatas que acucian al ser humano; sus componentes se hallan conectados por millares de hilos sutiles e invisibles, y la menor alteración puede desbaratar todo ese orden secreto y trastocarlo para siempre con una muerte, una desdicha irreparable, un alejamiento definitivo, una revelación que lo cubre todo de bruma y pesadumbre. Individuo, familia, sociedad: éstos son los tres pilares de la dramaturgia de Ibsen, los puntos cardinales del mapa de su exploración. Red de relaciones complejas, entramado inextricable de ideas y de sentimientos, el mundo de Ibsen no propone respuestas, sino que plantea preguntas, suscita dudas, conmueve, acongoja, desengaña. Muchas veces Ibsen deja la obra sin resolver, de modo que, al caer el telón, el espectador no puede dejar de plantearse una serie de interrogantes sobre el futuro de los personajes, para los que el autor reconoció carecer de respuestas: “Cada cual debe descubrirlo por sí mismo —escribió—. Jamás me atrevería a resolver una cuestión tan difícil”. La felicidad rara vez se alcanza —parece ser el mensaje cifrado que Ibsen va desperdigando por sus obras, en las que la presencia de la muerte se va haciendo cada vez más angustiosa— y la desgracia llama más tarde o más temprano a la vida, a cualquier vida, por muy sólidos que parezcan los cimientos de su ventura o de su posición. Todo es tambaleante, incierto, mudable y

amorfo como la arena. En ese sentido la situación de Allmers es paradigmática y en verdad patética. Primero trata de vivir en buena armonía con su esposa, pero sus sentimientos no se compadecen con los de ella; luego se plantea volcar sus fuerzas y su entusiasmo en una obra titulada “Sobre la responsabilidad humana”, pero descubre decepcionado que no tiene talento; decide entonces afrontar como misión la educación de su hijo, que se ha quedado cojo después de una caída, pero el pequeño se ahoga; transido de dolor, contempla como última salida la posibilidad de restaurar la vida inocente y pura que había compartido con su hermanastra en la adolescencia, en la idea de que “las relaciones entre hermanos son las únicas que no están sujetas a la ley del cambio”, pero en ese momento su hermanastra le da a entender que en realidad ningún parentesco les une, que ella no tiene ningún derecho a llevar el apellido de su padre. La vida es inestable, tornadiza. Ninguna felicidad es duradera. Cuando el constructor Solness le confiesa al doctor Herdal que le aterra haber tenido tanta suerte, añade: “Es algo que me hace temblar día y noche, ¿sabe usted? Porque alguna vez tiene que producirse el cambio”.

Muchas obras de Ibsen se ocupan del equívoco de los afectos. Sus personajes a menudo no se orientan bien en ese laberinto enmarañado y acaban llegando a metas equivocadas, con la consiguiente sucesión de desgracias y desdichas. Tal vez por eso en muchas de sus creaciones las mayores muestras de cariño entre padres e hijos no tienen que ver con la paternidad directa. Así sucede en *Hedda Gabler* con Jörgen Tesman y su tía Juliane, en *El pequeño Eyolf* con Asta y el niño que da título a la obra y en *John Gabriel Borkman* con Ella Rentheim y Erhart. “No depende de una a quién se ha de querer”,

dice Hilde en *El constructor Solness*. Nora, en *Una casa de muñecas*, expresa la misma idea de una forma más ambigua: “Vera usted, hay personas a quienes se tiene más cariño y sin embargo, se prefiere la compañía de otras”. Y es imposible luchar contra esas inclinaciones y preferencias: los hombres —parece decir Ibsen— no son dueños de sus afectos ni de sus odios. En consecuencia, los vínculos humanos son más leves de lo que aparentan. Basta que los personajes mediten con cierta profundidad para que descubran que apenas nada les ata a las personas con las que conviven, que no comprenden ni son comprendidos, que hasta los seres más cercanos son extraños, que cada vida es una urna rodeada de vacío, que las decisiones humanas más importantes se fundan en la arbitrariedad, en el capricho o en la casualidad. En el fondo, las preguntas que se plantean los personajes de algunos dramas de Ibsen son las siguientes: ¿Por qué vivimos como vivimos? ¿Por qué vivimos donde vivimos? ¿Por qué vivimos con quienes vivimos?

“Los seres humanos son despiadados —comenta Rita, viendo cómo el vapor atraca en el mismo lugar en el que se ha ahogado el pequeño Eyolf—. No tienen consideración. Ni por los vivos ni por los muertos”. Allmers le da la razón y comenta que la vida sigue su curso, igual que si no hubiera sucedido nada. Entonces Rita, en el colmo de la desesperación, añade resignada: “En realidad, no ha sucedido nada. Nada para los demás. Sólo para nosotros dos”. A nadie le importa el dolor ajeno. Se sufre solo, como se muere solo. “Las cosas pequeñas de la vida son las que le hacen a una daño hasta el fondo del alma. Perder todo lo que los demás apenas ven”, confiesa la señora Solness.

La adversidad no es un desenlace excepcional, sino una posibilidad más, rutinaria, común, que acecha a la sombra de cualquier jornada, esperando que demos un paso en falso, que una malhadada casualidad nos despierte del engaño en que vivimos, que un acontecimiento ineludible quiebre brutalmente nuestro equilibrio, que una palabra indiscreta nos abra los ojos para siempre al dolor y la desdicha: tragedia es otro sinónimo de la palabra vida. ■